

KINGA KRZYMOWSKA-SZACOŃ

## TWÓRCZOŚĆ MARYJNA ANDRZEJA NIKODEMOWICZA

### MARIAN THEMES IN THE WORKS OF ANDRZEJ NIKODEMOWICZ

**A b s t r a c t.** Polish Marian devotion has got a long and plentiful tradition, witnessed by numerous works of art dedicated to Mary, Mother of God. Many contemporary Polish composers are willingly reaching for Marian theme, among whom figure of Andrzej Nikodemowicz excels. In his works pieces devoted to Mary form a significant contribution, being nearly half of his religious works. As well as his whole oeuvre, his Marian works are diversified in terms of style and structure. However, they invariably represent a testimony of both profound faith (which has survived political persecutions) and close relation between A. Nikodemowicz and Mary the Mother.

The following article includes general characteristic of the Marian works of Andrzej Nikodemowicz, taking cognisance of the background of the work as well as the sources of his inspiration. In order to show exemplary solutions applied by the composer, the author included a short but detailed analysis of three selected pieces from different periods of his work.

**Key words:** Andrzej Nikodemowicz; Polish contemporary music; Marian theme; Polish religious music.

Polska pobożność maryjna ma długą i bogatą tradycję, sięgającą początków państwa<sup>1</sup>. Z biegiem lat Maryja stawała się szczególną patronką Polski, Matką i Opiekunką, do której uciekano się zwłaszcza w trudnych dla narodu latach.

---

Dr KINGA KRZYMOWSKA-SZACOŃ – Katedra Polifonii Religijnej, Instytut Muzykologii, Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II; adres do korespondencji: Al. Raławickie 14, 20-950 Lublin; e-mail: [kinga.krzymowska@gmail.com](mailto:kinga.krzymowska@gmail.com)

KINGA KRZYMOWSKA-SZACOŃ, PhD – Department of Religious Polyphony, Institute of Musicology, The John Paul II Catholic University of Lublin; e-mail address: [kinga.krzymowska@gmail.com](mailto:kinga.krzymowska@gmail.com)

<sup>1</sup> W większości państw w pierwszych latach chrystianizacji unikano nauczania o Maryi, ze względu na możliwe skojarzenia z pogańskim politeizmem. W Polsce jednak kult maryjny pojawił się już w X w. i szybko się rozpowszechnił, jako naturalny w matriarchalnej społeczności Słowian. Por. K.W. SZWAROCKA, *Sarmacka bogini. Kult maryjny w Polsce doby baroku*, Europejskie Centrum Edukacyjne, Toruń 2010, s. 24.

Tak było również w 2. połowie XX w., w czasach komunizmu. Co więcej, kult maryjny ożywił się szczególnie wraz z wyborem kard. Karola Wojtyły na papieża w 1978 r. i kolejnymi pielgrzymkami św. Jana Pawła II, wielkiego czciciela Maryi. Jako że twórczość artystyczna jest w dużej mierze konsekwencją duchowości społeczeństwa, którego artyści są częścią<sup>2</sup>, w naturalny sposób postać Maryi stała się inspiracją dla wielu dzieł sztuki.

### 1. ANDRZEJ NIKODEMOWICZ JAKO KOMPOZYTOR MUZYKI RELIGIJNEJ

Tematyką maryjną inspirowali się liczni polscy kompozytorzy<sup>3</sup>, wśród nich wyróżnia się jednak postać Andrzeja Nikodemowicza (1925-2017). Dla artysty wywodzącego się z katolickiej, głęboko wierzącej rodziny, duchowość była zawsze jednym z podstawowych źródeł inspiracji<sup>4</sup>.

Młodzięnce lata, dość szczegółowo opisane<sup>5</sup>, wskazują na szczęśliwą młodość, zakorzenienie w tradycji oraz udział w inspirującym życiu kulturalnym rodzinnego Lwowa. Wszystko to ukształtowało charakter twórcy wrażliwego i skromnego, a jednocześnie bezkompromisowego i odważnego, jeśli chodzi o obronę wiary czy wartości rodzinne. Stałość ta miała istotne znaczenie w dalszych latach życia kompozytora, naznaczonych licznymi próbami charakteru.

Podczas II wojny światowej Lwów dwukrotnie trafił pod okupację sowiecką<sup>6</sup>, zaś po 1945 r. znalazł się na terenie ZSRR. Andrzej Nikodemowicz był wówczas m.in. organistą w przyklasztornym kościele ss. karmelitanek bosych (w pierwszych latach wojny, podczas I okupacji sowieckiej) oraz w parafii pod wezwa-

---

<sup>2</sup> *Konkretne dzieła muzyczne z jednej strony wyrastają z określonego kultu, z drugiej zaś ten kult wspierają i umacniają.* K. MROWIEC, *Polska muzyka współczesna w hołdzie Matce Bożej (1962-1987)*, w: J. Bogacka (red.), *Przewodniczka. Kult Matki Boskiej w Polsce od „Lumen gentium” do „Redemptoris Mater” 1964-1987*, Jasna Góra-Częstochowa 1994.

<sup>3</sup> Por. K. KRZYMOWSKA-SZACOŃ, *Aspekty kultu maryjnego w twórczości współczesnych kompozytorów polskich. Studium muzykologiczne*, maszynopis pracy doktorskiej, promotor: dr hab. B. Gogol-Droźniakiewicz, prof. KUL, Lublin 2012.

<sup>4</sup> Por. A. SCHULZ-BRZYSKA, *Klasyczny romantyk współczesności. Wczesna twórczość kameralna Andrzeja Nikodemowicza w kontekście jego biografii i źródeł inspiracji*, Polihymnia, Lublin 2009, s. 48-50.

<sup>5</sup> Por. m.in. A. NIKODEMOWICZ, *Moje lwowskie lata*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska, Lublin – Polonia”, vol. II, sectio L, 2004, A. SCHULZ-BRZYSKA, *Klasyczny romantyk* oraz E. NIDECKA, *Muzyka sakralna w twórczości Andrzeja Nikodemowicza*, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2010.

<sup>6</sup> Od IX 1939 do VI 1941 r. i ponownie od VII 1944 r. do końca wojny.

niem św. Marii Magdaleny we Lwowie (w l. 1947-1962)<sup>7</sup>. Kompozytorowi ciążyła presja polityki i nacisk na formowanie obywateli w duchu socjalistycznym, obecny nawet w konserwatorium<sup>8</sup>. Pomimo intensywnej propagandy, a później – podczas pracy w Konserwatorium Lwowskim w l. 1951-1973 – także groźby represji, nie zgodził się na publiczne zdystansowanie się od katolicyzmu.

Znamienne jest, że właśnie wówczas, w latach intensywnej propagandy, zaczął pisać muzykę religijną<sup>9</sup>. Kompozytor doskonale wiedział, że wówczas nie mogła ona ujrzeć światła dziennego, jednak – jak sam później przyznał – pisał ją z *wewnętrznej potrzeby*<sup>10</sup>. Naciski władz spowodowały ostatecznie usunięcie A. Nikodemowicza z konserwatorium w 1973 r., zakaz publikacji jego utworów oraz likwidację istniejących nagrań. Ograniczenie swobód obywatelskich i wolności twórczej doprowadziło do podjęcia niełatwej decyzji o emigracji.

W 1980 r. rodzina Nikodemowiczów przeprowadziła się do Lublina, co zaowocowało większą swobodą twórczą. A. Nikodemowicz rozpoczął pracę jako wykładowca na Uniwersytecie Marie Curie-Skłodowskiej, później na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim, a jako dyrygent chóru również w Wyższym Seminarium Duchownym. Stopniowo zyskiwał coraz większe uznanie jako kompozytor – także muzyki religijnej. Całkowita swoboda twórcza nadeszła dopiero po upadku żelaznej kurtyny, wówczas jednak artyści musieli zabiegać o rozpoznawalność swoich dzieł, co A. Nikodemowiczowi było zupełnie obce. I choć w obliczu przemian społecznych w kolejnych latach malało zapotrzebowanie na muzykę sakralną, pozostała ona dziedziną bliską kompozytorowi.

Warto w tym miejscu postawić pytanie o wpływ, jaki miały opisane wyżej wydarzenia na twórczość maryjną kompozytora oraz o związek, jaki zachodzi między kontekstem jego życia i otoczenia a językiem muzycznym A. Nikodemowicza. Poniższe rozważania stanowią próbę odpowiedzi na tak postawione pytania poprzez ukazanie ogólnej charakterystyki twórczości o tematyce maryjnej (ze szczególnym uwzględnieniem kontekstu powstawania dzieł<sup>11</sup> i źródeł inspiracji) oraz elementów analizy wybranych utworów.

---

<sup>7</sup> Według niektórych źródeł, m.in. [www.polmic.pl](http://www.polmic.pl), do 1950 r. W 1962 r. parafia została zlikwidowana przez władze.

<sup>8</sup> Por. A. NIKODEMOWICZ, *Moje lwowskie lata*, s. 193. A. Nikodemowicz ukończył klasę kompozycji A. Sołtysa w 1950 r. oraz klasę fortepianu T. Majerskiego w 1954 r.

<sup>9</sup> Serię dzieł religijnych rozpoczęła w 1958 r. kantata *De Nativitate*.

<sup>10</sup> A. NIKODEMOWICZ, *Moje lwowskie lata*, s. 195.

<sup>11</sup> Badanie sfery kontekstu powstania dzieła, w niniejszym artykule z konieczności ograniczone, podkreśla m.in. M. Tomaszewski (TENŻE, *O muzyce polskiej w perspektywie intertekstualnej. Studia i szkice*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2005, s. 16).

## 2. OGÓLNA CHARAKTERYSTYKA TWÓRCZOŚCI MARYJNEJ ANDRZEJA NIKODEMOWICZA

W bogatej, choć dopiero zyskującej popularność, twórczości A. Nikodemowicza<sup>12</sup> kompozycje odnoszące się do Matki Bożej zajmują znaczące miejsce. Wagę tematyki maryjnej podkreślał sam kompozytor, przyznając że jest ona obecna w większości jego utworów religijnych<sup>13</sup>. Słowa te znajdują potwierdzenie w statystyce. A. Nikodemowicz skomponował 22 dzieła odwołujące się do Matki Bożej, a uwzględniając kolejne wersje utworów – 30<sup>14</sup>. Stanowią one blisko połowę wszystkich dzieł religijnych kompozytora i niemalże piątą część całego jego dorobku kompozytorskiego<sup>15</sup>. Są przy tym dość mocno zróżnicowane, zarówno pod względem stylu, gatunku, jak i tematyki.

O znaczeniu, jakie miały tego typu utwory dla A. Nikodemowicza, może też świadczyć fakt, że właśnie one najczęściej podlegały przekształceniom, które owocowały powstaniem kolejnych wersji<sup>16</sup>. Kompozytor o tych utworach myślał i wielokrotnie do nich wracał, udoskonalając je. Szczególnie zaskakującą drogę widzimy w przypadku Litanii Loretańskiej II – od wersji I na sopran solo (z 1984 r.) do wersji wielogłosowej, czysto instrumentalnej na flet i kameralną orkiestrę dętą (z 1992 r.), którą kompozytor nazwał *Canzoną*<sup>17</sup>. W dalszej części artykułu kolejne wersje dzieł ze względu na znaczące różnice uznawane będą za odrębne utwory<sup>18</sup>.

---

<sup>12</sup> Nieocenioną rolę w rozpowszechnianiu twórczości A. Nikodemowicza odgrywa, organizowany od 2012 r. w Lublinie, Międzynarodowy Festiwal *Andrzej Nikodemowicz – czas i dźwięk*. Natomiast literatura przedmiotu obejmuje przede wszystkim 2 monografie: A. SCHULZ-BRZYSKA, *Klasyczny romantyk* oraz E. NIDECKA, *Muzyka sakralna*.

<sup>13</sup> Por. A. NIKODEMOWICZ, *Inspiracja religijna w mojej twórczości*, w: B. Bartkowski, S. Dąbek, A. Zoła (red.), *Współczesna polska religijna kultura muzyczna jako przedmiot badań muzykologii*, Redakcja Wydawnictw KUL, Lublin 1992, s. 41.

<sup>14</sup> Por. Tabela 1.

<sup>15</sup> Utwory o tematyce maryjnej stanowią 18% wszystkich dzieł A. Nikodemowicza i 44% jego utworów religijnych. Warto w tym miejscu dodać, że cała twórczość religijna artysty to aż 40% jego dorobku kompozytorskiego.

<sup>16</sup> Kolejnych wersji doczekało się 18% utworów o tematyce maryjnej i tylko 8% kompozycji świeckich.

<sup>17</sup> Nazwa ta ma uzasadnienie historyczne, ponieważ instrumentalna *canzona* wykształciła się w XVI w. jako transkrypcja *chanson*.

<sup>18</sup> Nie dotyczy to nowej redakcji dzieł, co miało miejsce choćby w przypadku *Magnificat*.

## 3. KONTEKST POWSTANIA I TEMATYKA UTWORÓW

Z ankiety przeprowadzonej przez ks. prof. Karola Mrowca w 1989 r.<sup>19</sup> wynika, że najistotniejszym motywem, jakim kierują się kompozytorzy podejmujący tematykę maryjną, jest potrzeba wewnętrzna – wiara i osobiste doznania. Nie bez znaczenia są także walory estetyczne tekstów poetyckich<sup>20</sup>, tradycyjna polska pobożność maryjna oraz współczesny mecenat polegający na zamawianiu utworów okolicznościowych. Wszystkie te przyczyny – z zachowaniem ich kolejności – odnaleźć można u A. Nikodemowicza.

Pierwszy utwór o tematyce maryjnej (*Dialogus Virginis cum Cruce I*) powstał w 1959 r. jako dzieło 34-letniego twórcy, nauczającego kompozycji, teorii muzyki oraz gry na fortepianie w Konserwatorium Lwowskim. Jest to jednocześnie drugi utwór religijny kompozytora, po napisanym w 1958 r. *De Nativitate*<sup>21</sup>, które wyraźnie rozpoczęło okres zwiększonego zainteresowania muzyką sakralną. Należy tu pamiętać o dwóch aspektach. W Związku Radzieckim koniec lat 50. z pewnością nie był czasem, w którym można byłoby swobodnie prezentować twórczość religijną. Kompozytor był więc świadomy, że dzieła te nie zostaną wykonane na sali koncertowej i pisał je z potrzeby wierzącego serca. Ponadto występuje tutaj zaskakująca zbieżność, bowiem w tym samym czasie, gdy kompozytor sięgnął po tematykę religijną, rozpoczął także przygodę z awangardą. W zakresie tematyki świeckiej jest to faza, którą M. Tomaszewski określa jako twórczość wczesną, w warstwie technicznej otwartą na eksperyment, na to, co nowe i odmienne<sup>22</sup>. Zarazem w zakresie muzyki religijnej A. Nikodemowicz wkracza w fazę twórczości dojrzałej, świadomie uwalniając swoje dzieła sakralne od owej eksperymentalnej techniki. Tutaj „odsłania własną twarz” i „mówi siebie”<sup>23</sup>.

Kolejne dzieła o tematyce maryjnej można pełniej zrozumieć jedynie w kontekście biografii kompozytora. A. Nikodemowicz pisał je w czasach zwiększonych nacisków politycznych. W 1971 r., podczas gdy nieustannie usiłowano nakłonić go do publicznego wyparcia się wiary, powstało *Dialogus Virginis*

<sup>19</sup> K. MROWIEC, *Polska muzyka współczesna*, s. 822.

<sup>20</sup> Szczególne znaczenie mają tutaj teksty należące do wielkich tematów religijnych, dotyczące problemów ogólnoludzkich, teksty o wyjątkowym przesłaniu i cieszące się wielowiekową tradycją w europejskiej muzyce. Tamże, s. 823.

<sup>21</sup> Nie licząc *Requiem* pamięci Rodziców pisanego w 1952 r., ale ostatecznie zredagowanego w 1998 r.

<sup>22</sup> M. TOMASZEWSKI, *12 spojrzeń na muzykę polską wieku apokalipsy i nadziei. Studia, szkice, interpretacje*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2011, s. 25.

<sup>23</sup> Tamże.

*cum Cruce II*. Kilka lat później, już po utracie pracy w konserwatorium, napisał m.in. dwie *Rozmowy duszy z Matką Bolesną* (1976 r.). Znamienne jest, że w tym niełatwym dla siebie czasie najczęściej sięgał po tematykę pasyjną, w myśl Ewangelii chcąc zakorzenić swoje cierpienie w cierpieniu Jezusa.

Najwięcej kompozycji o tematyce maryjnej<sup>24</sup> wyszło spod pióra A. Nikodemowicza w l. 80, po przeprowadzce do Polski, gdzie nie był już szykanowany z powodu swojej wiary. Utwory religijne nie były co prawda zamawiane przez państwo, mogły jednak być wykonywane publicznie. Co więcej, znacznej części społeczeństwa tematyka religijna była wówczas bardzo bliska – w Kościele znajdowano oparcie i siłę do walki z komunizmem. W tym czasie – większej swobody, stabilizacji i sukcesów zawodowych – inna, mniej osobista była też treść kolejnych utworów. Kompozytor opracowywał przede wszystkim tradycyjne modlitwy maryjne: Litanię Loretańską oraz antyfony maryjne, a charakter tych dzieł był radośniejszy. Na twórczość tego czasu miały też wpływ ważne wydarzenia historyczne, m.in. wybór Karola Wojtyły na papieża. A. Nikodemowicz wielokrotnie podkreślał, jak bardzo cenił św. Jana Pawła II, jemu też dedykował *Antyfonę do Najświętszej Maryi Panny* (1982).

Śmierć ukochanej żony w 1996 r. mogła mieć wpływ na twórczość kompozytora, która weszła wówczas w fazę późną. Wówczas też powróciła w jego dziełach tematyka pasyjna, która na tym etapie kojarzyć się może ze wskazaną przez M. Tomaszewskiego „smugą cienia”<sup>25</sup>.

Ponadto wśród ostatnich kompozycji maryjnych A. Nikodemowicza ważne miejsce zajmują utwory okolicznościowe, związane z konkretnymi maryjnymi wizerunkami – *Oratorium ku czci Matki Bożej Cudownej Przemiany* (wizerunek Maryi w kościele Świętej Trójcy w Rakowie) oraz *Kantata do Najświętszej Maryi Panny Łaskawej* (obraz w katedrze lwowskiej).

#### 4. WARSTWA SŁOWNNA – ŹRÓDŁA TEKSTÓW I ASPEKTY RETORYCZNO-MUZYCZNE

W całej twórczości religijnej A. Nikodemowicza teksty pozostawały niezwykle znaczącym źródłem inspiracji. W swoich utworach maryjnych kompozytor wykorzystywał łańskie i polskie hymny autorstwa Petrusa Damianiego

<sup>24</sup> Trzecia część wszystkich tego typu utworów.

<sup>25</sup> Według M. Tomaszewskiego pewien kryzys zewnętrzny lub poczucie samotności sprawia, że kompozytor spogląda krytycznie na swoją twórczość, a jego muzyka nabiera powagi i *wnosi momenty autobiograficzne*. M. TOMASZEWSKI, *12 spojrzeń*, s. 26.

(XI w.), Philippusa de Grevii (XII/XIII w.) i Mikołaja Skarbimierza (XVII w.)<sup>26</sup>. Większość dzieł stanowią kantaty liryczne, nie dziwi więc niebagatelna rola poezji – anonimowych tekstów w poetyckim tłumaczeniu Jadwigi Gamskiej-Łempickiej<sup>27</sup>, polskiej sakralnej poezji ludowej, czy wierszy Marka Skwarnickiego<sup>28</sup>. Ich piękno, dostojność i tajemniczość stanowią nierzadko wskazówkę do uchwycenia wrażliwości kompozytora. Niemniej ważne pozostają tradycyjne teksty religijne, pośród których odnaleźć można zarówno psalmy, jak i Litanie Loretańską, Gorzkie żale, Magnificat w przekładzie Franciszka Karpińskiego, a także maryjne antyfony *Salve Regina* i *Ave maris Stella*.

Rola słowa w kompozycjach maryjnych A. Nikodemowicza nie kończy się jednak na samej warstwie tekstowej. Podobnie jak w dziełach mistrzów renesansowej czy barokowej polifonii sakralnej istotne okazują się tutaj związki słowno-muzyczne. I choć inspiracja indywidualna ma przewagę nad usankcjonowanym w historii muzyki katalogiem figur retoryczno-muzycznych, można podać liczne przykłady tego typu zwrotów. Do często pojawiających się figur należą: *anabasis*<sup>29</sup> (w *Zaśnięciu* m.in. na słowach *Gdy Cię do nieba nieśli anieli, to był sen cudny, do Marii Panny*), *patopoeia*<sup>30</sup> (przejmujący fragment *Dusza moja ustaje z Rozmowy duszy z Matką Bolesną*, por. Przykład 1), *noema*<sup>31</sup> (w kompozycji *O jak bolejesz, Matko* po fragmentach polifonizujących pojawia się faktura akordowa na słowach *Chwała i dziękczynienie Synowi Panny Marii*) i in.



Przykład 1. A. Nikodemowicz, *Rozmowa duszy z Matką Bolesną I*, solo mezzosopranu, *patopoeia*

<sup>26</sup> W języku łacińskim jedynie 6 utworów.

<sup>27</sup> Jadwiga Gamska-Łempicka (1903-1956) była polską poetką działającą we Lwowie. W 1934 r. ukazał się tam zbiór *Hymnów średniowiecznych* w jej tłumaczeniu. Zbiór ten stał się dla A. Nikodemowicza cennym źródłem tekstów religijnych. Kompozytor wykorzystał je m.in. w pierwszych dziełach maryjnych: *Dialogus Virginis cum Cruce* (1959) oraz *Rhythmus de Virgine* (1967), a także w nieco późniejszej *Antyfonie do Najświętszej Maryi Panny* z 1982 r.

<sup>28</sup> Marek Skwarnicki (1930-2013) – poeta i publicysta, pisał m.in. do „Tygodnika Powszechnego”, współpracował z Karolem Wojtyłą w zakresie redakcji poezji.

<sup>29</sup> Figura polegająca na zastosowaniu melodii wznoszącej dla zilustrowania rzeczy niebieskich, wzniosłych, dobrych, dla ukazania chwały Bożej.

<sup>30</sup> Figura ilustrująca cierpienie za pomocą chromatyki (zazwyczaj pochodów półtonowych).

<sup>31</sup> Figura polegająca na zmianie faktury w celu osiągnięcia większej zrozumiałości ważnego fragmentu tekstu.

Warstwa tekstowa w poszczególnych utworach bywa także dodatkowo podkreślona przez relacje interwałowe (tryton, nasycenie półtonów, sugestywne skoki, zwłaszcza we fragmentach opisujących śmierć Jezusa i cierpienie Maryi i in.), harmonikę (np. trójdźwięki zmniejszone o wysokich walorach ekspresyjnych oraz trójdźwięki durowe, które wieńcząc fragmenty atonalne powodują wrażenie rozjaśnienia, nadziei). Podsumowując, można uznać, że tekst w kompozycjach maryjnych A. Nikodemowicza pełni rolę nadrzędną, a często także formotwórczą (zwłaszcza w utworach o strukturze antyfonalnej).

## 5. GATUNKI I FORMY

Twórczość religijna A. Nikodemowicza określana jest jako *koncertowa muzyka nieliturgiczna*<sup>32</sup>. Kompozytor wybierał najczęściej gatunki i formy od wieków ugruntowane w historii muzyki, współgrające z tradycyjną warstwą muzyczną. Na plan pierwszy wysuwa się tutaj kantata<sup>33</sup>, która szczególną popularnością cieszyła się w baroku<sup>34</sup>. Ten typ kompozycji reprezentuje 18 spośród 30 utworów o tematyce maryjnej A. Nikodemowicza. Co więcej, jeśli pominie się kryterium cykliczności formy kantatowej, do tej grupy można przypisać niemal wszystkie dzieła religijne kompozytora<sup>35</sup>. A. Nikodemowicz pisał kantaty liryczne, o starannie dobranej warstwie tekstowej, 5 z nich jest w języku łacińskim. Twórca wykazał się tutaj indywidualizmem – w XX w. był to gatunek drugorzędny, jeśli wykorzystywany to raczej w okrojonej wersji chóralnej<sup>36</sup>.

Należy podkreślić, że każda z kantat maryjnych jest skonstruowana inaczej, a zróżnicowanie to wynika z pewnej swobody formalnej – w kantacie bowiem krzyżować się mogą najrozmaitsze formy muzyki wokalne<sup>37</sup>. Także rozpiętość stylistyczna kantat jest współcześnie bardzo szeroka, co powoduje, że kantatami nazywa się utwory, którym bliżej byłoby do pieśni, gdyby nie konstruktywne

<sup>32</sup> M. DUBAJ, *Nikodemowicz Andrzej*, w: M. Podhajski (red.), *Polish Music. Polish Composers 1918-2010*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2013, s. 894.

<sup>33</sup> Znaczenie kantat w twórczości A. Nikodemowicza zauważono już w literaturze niejednokrotnie. Por. tamże oraz E. NIDECKA, *Muzyka sakralna*, s. 108.

<sup>34</sup> G.P. Telemann skomponował 1518 kantat, A. Scarlatti ok. 600, J.S. Bach 224.

<sup>35</sup> Niekiedy – jak w przypadku *Zaśnięcia* – małe rozmiary i jednolita budowa przemawiają za uznaniem danego utworu za inną, małą formę wokalną (lub wokalno-instrumentalną), np. pieśń chóralną.

<sup>36</sup> J. CHOMIŃSKI, K. WILKOWSKA-CHOMIŃSKA, *Formy muzyczne*, t. 5. *Wielkie formy wokalne*, PWM, Kraków 1984, s. 226 i 352.

<sup>37</sup> Kantata tylko w pewnych okresach otrzymuje skryształizowany kształt formalny. Nigdy jednak nie była dziełem zupełnie schematycznym, podporządkowanym tylko jednej koncepcji formalnej. Tamże, s. 224.



znaczenie recytatywu<sup>38</sup>. Spośród elementów, charakterystycznych dla kantat XX-wiecznych, pojawiają się w twórczości A. Nikodemowicza również bardziej kameralna faktura oraz wpływ techniki kolorystycznej<sup>39</sup>.

Obok tak licznie reprezentowanej kantaty, wśród form wokalnie-instrumentalnych odnaleźć można m.in. oratorium. Natomiast wśród utworów instrumentalnych w omawianej grupie znajdują się wariacje oraz canzona, a więc także formy reprezentujące długą, sięgającą średniowiecza tradycję<sup>40</sup>.

Do najczęściej wykorzystywanego przez kompozytora schematu kształtowania formy należy budowa szeregową. Rozwijane są zazwyczaj krótkie motywy, często 2-taktowe. Kompozytor chętnie stosował też elementy wariacyjne. Niebagatelną rolę formotwórczą odgrywa tekst, który wyznacza nie tylko architekturę utworu, ale także jego kulminacje. Forma kolejnych utworów, choć zawsze szczegółowo dopracowana, nie jest nigdy celem samym w sobie, jako że A. Nikodemowicz za najważniejsze uznawał brzmienie<sup>41</sup>. Co więcej, większość jego utworów religijnych ma charakter modlitwy. Przykładowo, w kompozycjach poświęconych Matce Bożej – zwłaszcza tych dotyczących tematyki cierpienia, jak *Rozmowa duszy... czy O jak bolejesz...* aktualny pozostaje schemat wyjaśniony niegdyś przez samego twórcę: *placz–modlitwa–nadzieja*<sup>42</sup>. Ta ostatnia przyjmuje postać triumfalną (*Rozmowa duszy...*), bądź wyciszoną (*O jak bolejesz...*), zawsze jednak jest owocem zaufania wobec Stwórcy.

## 6. OBSADA

Wśród skomponowanych przez A. Nikodemowicza utworów o tematyce maryjnej przeważają dzieła o dużej obsadzie, wokalnie-instrumentalne z orkiestrą (15 utworów, a więc połowa dzieł tu omawianych). Dominują następujące schematy: chór i orkiestra<sup>43</sup> (6 utworów) oraz głos solowy i orkiestra (5 utworów)<sup>44</sup>. Cztery utwory mają najbardziej rozbudowaną obsadę (głosy solowe, chór i orkiestra). Takie proporcje są charakterystyczne dla muzyki religijnej A. Nikodemowicza, podczas gdy w jego świeckiej muzyce dominują utwory kameralne,

<sup>38</sup> Por. tamże, s. 368.

<sup>39</sup> Tamże, s. 353.

<sup>40</sup> Por. J. CHOMIŃSKI, K. WILKOWSKA-CHOMIŃSKA, *Formy muzyczne*, t. 1. *Małe formy instrumentalne*, PWM, Kraków 1983, s. 477.

<sup>41</sup> E. NIDECKA, *Muzyka sakralna*, s. 66.

<sup>42</sup> Tamże, s. 303.

<sup>43</sup> Zazwyczaj smyczkowa, dęta lub mała.

<sup>44</sup> 5 utworów z orkiestrą smyczkową i 1 z orkiestrą symfoniczną.

pieśni oraz solowa muzyka fortepianowa. Może to świadczyć o powadze, z jaką traktował sferę sacrum, domagającą się bardziej uroczystej oprawy.

Solowe partie wokalne najczęściej powierzane są sopranowi (12 utworów), co jest charakterystyczne dla całej twórczości kompozytora. Pojawiają się też partie mezzosopranowe (3), tenorowe (3) i barytonowe (2), nie występują natomiast partie altowe ani basowe, co świadczy o preferowaniu przez twórcę jaśniejszej barwy i wyższych rejestrów. Podobnie w przypadku zespołów wokalnych – częściej pojawiają się chór żeński czy chłopięcy, niż chór męski. Ten ostatni występuje tylko w 2 utworach i – co ciekawe – zawsze w zestawieniu z kontrastującym sopranem solo<sup>45</sup>. Kompozytor, przykładający wielką wagę do brzmienia, często zamiast chóru mieszanego wybierał zespół wokalny o pewnej dominującej barwie, np. chór chłopięcy lub żeński.

Obok utworów wokально-instrumentalnych w omawianej grupie dzieł znajduje się 7 kompozycji *a cappella*, w tym 1 utwór na sopran solo<sup>46</sup>, 3 utwory na głos solowy i chór oraz utwór o dość nietypowej obsadzie, na którą składa się chór 20 tenorów<sup>47</sup>. A. Nikodemowicz skomponował jedynie 2 utwory na chór mieszany *a cappella* – choć ze względu na walory użytkowe jest to w przypadku muzyki religijnej obsada popularna. Więcej, tj. 4 dzieła, napisał na chór i organy. Instrument ten, ściśle kojarzony z muzyką religijną, był bliski kompozytorowi, przez wiele lat działającemu jako organista. A. Nikodemowicz napisał też utwór na głos solowy z organami oraz 2 wariacje na organy solo<sup>48</sup>. To większość z zaledwie 3 utworów czysto instrumentalnych, w których wyraźnie zaznacza się tematyka maryjna. Do tej grupy należy też *Canzona*, czyli IV wersja *Litanii Loretańskiej II*, na flet i małą orkiestrę dętą, jedyny w omawianej grupie instrumentalny utwór orkiestrowy.

## 7. STYLISTYKA

W twórczości A. Nikodemowicza wyróżnia się zazwyczaj 3 okresy<sup>49</sup>. Kompozycje napisane przed 1958 r. reprezentują styl neoromantyczny z elementami ekspresjonizmu, utwory z lat 1958-1980 charakteryzują się śmiałymi rozwiązaniami technicznymi, natomiast dzieła powstałe po 1980 r. stanowią syntezę

<sup>45</sup> Chodzi tu o śpiew antyfonalny (*Dialogus Virginis cum Cruce I, Litania Loretańska III*).

<sup>46</sup> *Litania Loretańska II*.

<sup>47</sup> Jest to *Litania Loretańska I* (1968 r.).

<sup>48</sup> Na temat *Ave maris Stella* (1991 r.) oraz *O Matko miłościwa* (2012 r.).

<sup>49</sup> E. NIDECKA, *Muzyka sakralna*, s. 108, M. DUBAJ, *Nikodemowicz Andrzej*, s. 893.

tradycji i nowoczesności. Podział ten nie dotyczy jednak muzyki religijnej. O ile np. w zakresie kameralnej muzyki instrumentalnej A. Nikodemowicz bywa porównywany z K. Szymanowskim czy A. Skriabinem<sup>50</sup>, styl muzyki religijnej kompozytora stanowi jego swoisty idiom, najbardziej indywidualną wypowiedź, nie podlegającą wpływom zewnętrznym, przy czym stabilność ta jest odzwierciedleniem ugruntowanej wiary.

Poszczególne dzieła są oczywiście zróżnicowane w zależności od tematyki oraz towarzyszących im powstaniu okoliczności i przeżyć kompozytora, niemniej zawsze są nasycone emocjonalnie i zawierają pewien rys kontemplacyjny. W przeciwieństwie do utworów świeckich, wspólne jest dla nich również osadzenie w tradycji – z biegiem lat coraz wyraźniejsze – nie tylko w zakresie formy czy relacji słowno-muzycznych, ale także innych aspektów, m.in. języka muzycznego czy faktury (przykładem może być tutaj zastosowanie polifonii w *Antyfonie*).

Charakterystyczną zmianą stylistyczną, typową dla późnych okresów twórczości wielu kompozytorów, jest uproszczenie języka dźwiękowego. U A. Nikodemowicza taki proces rozpoczął się już w l. 90, co mogło być spowodowane chęcią – i możliwością – rozpowszechniania muzyki religijnej w wolnej już Polsce. Po 2000 r. dodatkową przyczyną tego zjawiska stały się coraz liczniejsze zamówienia i będące ich realizacją kompozycje okolicznościowe (m.in. *Oratorium...*).

## 8. CHARAKTERYSTYCZNE ELEMENTY DZIEŁA MUZYCZNEGO

Choć w swojej muzyce świeckiej A. Nikodemowicz odsuwał niekiedy melodykę na dalszy plan<sup>51</sup>, w dziełach religijnych, zwłaszcza tych powstałych po 1980 r., przywrócił jej nadrzędną rolę. Zawarta w nich melodyka jest przystępna, nasycona emocjonalnym przekazem<sup>52</sup>. Ponadto w całej twórczości kompozytora szczególne znaczenie ma barwa dźwięku. Ten element dzieła muzycznego – za sprawą C. Debussy'ego i impresjonistów – podniesiony został w muzyce współczesnej do rangi wyższej nawet niż dominująca wcześniej melodyka. W muzyce polskiej lat 60. podkreślony został przez sonoryzm, kierunek A. Nikodemowiczowi dość bliski. Kompozytor chętnie wykorzystywał właściwości

<sup>50</sup> Tamże. Sam kompozytor wielokrotnie podkreślał, że nie starał się nikogo naśladować.

<sup>51</sup> Przykładem może być punktualistyczna *Symfonia* z 1975 r.

<sup>52</sup> Zachowując terminologię zaproponowaną przez B. Pocięja, można taki sposób traktowania tematu religijnego nazwać romantyzującym. Por. B. POCIEJ, *Sacrum w polskiej muzyce współczesnej*, w: L. Polony (red.), *Przemiany techniki dźwiękowej, stylu i estetyki w polskiej muzyce lat 70. Materiały XVII Ogólnopolskiej Konferencji Muzykologicznej*, Kraków 1986, s. 51.

kolorystyczne poszczególnych głosów wokalnych oraz instrumentów, zestawiał kontrastujące barwy (sopran i chór męski w *Dialogus Virginis cum Cruce I*) lub łączył je nietypowo (sopran i orkiestra dęta w III wersji *Litanii Loretańskiej II*), wpływał też na kolorystykę za pomocą harmoniki.

Pod względem harmonicznym kompozycje maryjne A. Nikodemowicza mieszczą się w kategoriach tonalności rozszerzonej. Centrum tonalne, choć obecne, bywa nieuchwytnie, zaś nagromadzenie zmian chromatycznych (krzyżyki i bemole w obrębie 1 taktu) przywodzić może skojarzenia z systemem 12-dźwiękowym, szczególnie w warstwie akompaniamentu. Chromatyka wraz z często występującymi dysonansami<sup>53</sup>, jak również liryczną, ekspresyjną i opartą na drobnych interwałach melodyką tworzy brzmienia współczesne, kontrastujące z pojawiającymi się w wielu utworach zestawieniami kwartowo-kwintowymi oraz fakturą polifoniczną. Wszystko to składa się na charakterystyczny dla A. Nikodemowicza język, który B. Pocięj określił jako *stary modus lamentu*, czyli *najczystsza lirykę religijną z polskim idiomem*<sup>54</sup>.

W dalszej części artykułu krótko omówione zostaną wybrane kompozycje o tematyce maryjnej autorstwa A. Nikodemowicza, pochodzące z różnych okresów twórczości, powstałe w różnym kontekście i prezentujące odmienne środki wykonawcze oraz rozwiązania konstrukcyjne.

## 9. ZARYS ANALIZY WYBRANYCH KOMPOZYCJI MARYJNYCH ANDRZEJA NIKODEMOWICZA

### **Rozmowa duszy z Matką Bolesną I**

*Rozmowa duszy z matką Bolesną I* na mezzosopran i 3-głosowy chór chłopięcy<sup>55</sup> powstała w 1976 r., po utracie pracy ze względów politycznych, w czasie gdy kompozytorowi towarzyszyła troska o przyszłość rodziny i wahania dotyczące emigracji. Wpisuje się ona w nurt twórczości pasyjnej, będąc niezwykle osobistą muzyczną interpretacją fragmentów Gorzkich żalów. Posiada typową strukturę kantaty, składa się bowiem z odcinków o zmiennej obsadzie (w tym przypadku solo – chór). Odcinki solowe mają charakter quasi-swobodnej, nieuregulowanej metrycznie lamentacji. Określenia takie, jak *lamentoso* czy *lacrimoso* współgrają z charakterem niezwykle przejmującej linii melodycznej,

<sup>53</sup> Są to głównie trytony, septymy i nony.

<sup>54</sup> Tamże, s. 50.

<sup>55</sup> Wyd. PWM, Kraków 1983.

pełnej motywów westchnieniowych i zmian chromatycznych. Linia melodyczna *Rozmowy...* jest elementem, w którym kompozytor zastosował wspomniany już modus lamentu. Całość daleka jest od tradycyjnej harmoniki funkcyjnej, jednak duża rola tercji małych nadaje jej molowego charakteru. Ukojenie przynoszą odcinki chórálne (dookreślone *tranquillo*) w metrum dwudzielnym, o niemal symetrycznych strukturach (por. Przykład 2).

Ewie Kowalczyk

**ROZMOWA DUSZY Z MATKĄ BOLESNĄ (I)**

ca 10'30"

słowa: fragmenty „Gorzkich Żalów”

**Lamentoso, a piacere** ANDRZEJ NIKODEMOWICZ

*molto espress.*

Mezzo-soprano solo

Ach, ja Ma - tka tak ta - lo - sza

Bo - żeć maie ści - ła nieśnośna, Mieca me ser - ce prze - ni - ła.

*rall.*

**Tranquillo, dolcissimo con tenerezza**

Soprani

Cie - mat, Ma - tko u - ko - cha - na Cie - tko na

Mezzo-soprani

Cie - mat, Ma - tko Cie - tko na

Alti

Cie - mat, Ma - tko u - ko - cha - na Cie - tko na

S

ser - cu stro - ska - na, Cie - mu uszp - atka tru - chle - jesi!

MS

ser - cu stro - ska - na, Cie - mu uszp - atka tru - chle - jesi!

A

ser - cu stro - ska - na, Cie - mu uszp - atka tru - chle - jesi!

Przykład 2. A. Nikodemowicz, *Rozmowa duszy z Matką Bolesną I*, pierwsze solo mezzosopranu oraz fragment odcinka chórálnego (t. 1-8)

Całość utrzymana jest w stonowanej dynamice z przewagą *piano*, określenia *forte* towarzyszą jedynie najwyrazistszym fragmentom mówiącym o cierpieniu Maryi (*Miecz me serce przenika, Dusza moja ustaje, Toć i ja z Nim umieram* – tu *fortissimo*). Dla uwypuklenia przejmującego charakteru tych kulminacji melodia jest wówczas utrzymana w wysokim rejestrze (do  $g^2$ , a nawet  $a^2$ ).

Utwór kończy się wyciszeniem oraz rytmicznym i agogicznym uspokojeniem w partii chóralnej. Ostatnie, dysonujące współbrzmienie (*g-cis-fis-a*) nie przynosi jednak rozwiązania, co prowadzi do wniosku, że w utworach o charakterze pasyjnym A. Nikodemowicz nie zawsze stosował charakterystyczny dla innych jego dzieł religijnych efekt finalnego rozjaśnienia brzmienia.

### Canzona

*Canzona* jest instrumentalną wersją *Litanii Loretańskiej II*, w opracowaniu na flet i kameralną orkiestrę dętą<sup>56</sup>. Stanowi ona czwartą wersję utworu napisanego pierwotnie na sopran solo (1984), a następnie na sopran z organami (1985)<sup>57</sup> oraz sopran i kameralną orkiestrę dętą (1992), co świadczy o trwałości przeżycia duchowego, które zainspirowało kompozytora. Wszystkie wersje powstały już po przyjeździe A. Nikodemowicza do Polski, w czasie gdy odnosił coraz liczniejsze sukcesy zawodowe. *Canzonę* poprzedziły bezpośrednio przede wszystkim wokalnie-instrumentalne utwory religijne, takie jak *Litania Loretańska IV* na chór i orkiestrę smyczkową (1990) oraz *Tryptyk* na sopran i organy (1990).

Tytuł *Canzona* związany jest z formą pochodzenia wokalnego, w tym przypadku ukształtowaną w sposób typowy dla litanii, tj. szeregowo. Całość, utrzymaną w tempie *moderato* i liczącą 93 takty, podzielić można na 4 fazy, przy czym w każdej rolę formotwórczą pełnią motywy melodyczne. *Canzonę* otwiera motyw opadający, oparty w dużej mierze na sekundach i wymykający się klasyfikacji tonalnej. Kolejne motywy są krótkie, zwarte i zazwyczaj przedzielane pauzami, co przywodzi na myśl formułę litanii. Charakter powtarzanej prośby oddaje też rysunek interwałowy większości motywów, na który składa się coraz to dłuższa wypowiedź wznosząca, zakończona sekundą opadającą (por. Przykład 3).

<sup>56</sup> W składzie: flet piccolo, 2 oboje, róg angielski, 3 klarnety (w tym klarnet basowy), fagot i kontrafagot oraz 3 waltornie.

<sup>57</sup> Wersja ta zadeedykowana została Stefanii Woytowicz, która wzięła udział w prawykonaniu utworu w 1985 r.

Moderato. 1-60

**CANZONA**

A. Nikodemowicz

Flauto solo

Flauto piccolo

Oboi

Cori (Inglesi)

Clarineti (in B $\flat$ )

Clarineti (in A)

Clarineti (soprano e alto)

Fagotti

Contrabbasso

Tuba

6

Przykład 3. A. Nikodemowicz, *Canzona*, t. 1-10, motywy solowe w fazie wstępnej

*Canzona* jest utworem niełatwym, o współczesnej strukturze i wymykającej się schematom tonalnym harmonice (z dużą rolą chromatyki). Liczne współbrzmienia sekundowe i trytonowe, w charakterystyczny dla techniki kompozytora sposób, współistnieją z pochodami tercjowymi. Warstwa metryczna stawia przed wykonawcami znaczne wymagania. Występuje tu zarówno multimetria<sup>58</sup>, jak i metra łączone, np.  $4_4 + 3_8$ . Ze względu na rozbudowaną obsadę instrumentalną jest to utwór, w którym kolorystyka odgrywa rolę szczególną, porównywalną do roli barwy w symfoniach A. Nikodemowicza. Już składające się na motyw początkowy *quasi-arpeggio* (por. Przykład 3) tworzy intrygującą plamę dźwiękową, która przywodzi na myśl sonorystyczne utwory kompozytora z lat 60. i 70. Partia solowa rozpoczyna się w niskim, zaś zakończona jest w wysokim rejestrze (między motywem początkowym, utrzymanym w dole oktawy razkreślnej, a kadencją w oktawie trzykreślnej występują ponad dwie oktawy różnicy), co w sferze retoryki muzycznej obrazuje zakończenie pełne nadziei i ufności, często stosowane przez kompozytora w utworach religijnych.

Warto w tym miejscu zatrzymać się jeszcze nad wszystkimi *Litaniami* A. Nikodemowicza. W polskiej literaturze muzycznej różnego rodzaju litanie do Matki Bożej pojawiały się wielokrotnie<sup>59</sup>, jednak żaden współczesny kompozytor nie opracował – tak jak A. Nikodemowicz – aż 4 *Litanii*<sup>60</sup>. Co więcej, nie tworzą one cyklu. Są odrębnymi kompozycjami, zróżnicowanymi pod względem obsady, stylu i techniki kompozytorskiej<sup>61</sup>, wykorzystującymi różne wersety Litanii Loretańskiej<sup>62</sup>.

### Kantata do Najświętszej Marii Panny Łaskawej

*Kantata do Najświętszej Marii Panny Łaskawej* powstała w 2009 r. jako wyraz czci wobec maryjnego wizerunku znajdującego się w katedrze lwowskiej. Znajdujący się tam obraz Matki Bożej Łaskawej<sup>63</sup> jest tym wizerunkiem,

<sup>58</sup> Przykładowo, w 9-taktowym wstępie zmiana metrum następuje w każdym taktie.

<sup>59</sup> Litanie maryjne opracowali m.in. Florian Dąbrowski (1947), Augustyn Bloch (*Litania Ostrobramska*, 1989), Mariusz Dubaj (*Litania do Najświętszej Maryi Panny*, 1989), Paweł Łukaszewski (*Litania do Madonny Treblińskiej*, 1990), Juliusz Łuciuk (*Litania do Matki Bożej Supraślskiej*, 1998) oraz Marcin Gumiela (*Litania Loretańska do Najświętszej Maryi Panny*, 2000). Gatunek ten ma jednak w historii muzyki polskiej dłuższą tradycję, czego przykładem mogą być Litanie Ostrobramskie Stanisława Moniuszki, pochodzące z lat 1843-1855.

<sup>60</sup> Przy czym łączna liczba poszczególnych wersji sięga 7.

<sup>61</sup> Od figuracji rozłożonych akordów (*Litania Loretańska II*), przez szeregowanie kontrastujących pod względem kolorystyki i ruchliwości odcinków (*Litania Loretańska III*), do quasi-swobodnej rytmiki i melodyki, wzbogaconej o niemal archaiczne współbrzmienia kwartowo-kwintowe (*Litania Loretańska IV*).

<sup>62</sup> Pełny tekst pojawia się w *Litanii Loretańskiej IV*.

<sup>63</sup> A właściwie jego wierna kopia, ponieważ oryginał został przewieziony do Krakowa w 1946 r.,



przed którym Jan Kazimierz w 1656 r. złożył śluby narodu, ogłaszając Maryję Królową Polski, jednak nie ten fakt, a osobisty sentyment do tegoż obrazu był bezpośrednią przyczyną powstania utworu<sup>64</sup>. *Kantatę...* poprzedza inne dzieło inspirowane maryjnym wizerunkiem – *Oratorium ku czci Matki Bożej Cudownej Przemiany* (2008).

Opisywany utwór reprezentuje późną twórczość A. Nikodemowicza, charakteryzującą się uproszczeniem stosowanych środków i – w zakresie muzyki religijnej – funkcją użytkową. Na tekst *Kantaty...* składają się fragmenty pieśni maryjnych ze śpiewnika ks. Jana Siedleckiego<sup>65</sup>, w których podkreślony jest aspekt macierzyństwa Maryi i wybrane jej cnoty<sup>66</sup>. W każdym odcinku wybrzmiewa też prośba o wstawiennictwo.

*Kantata...* jest utworem o charakterze użytkowym, na co wskazuje dość prosta, przejrzysta konstrukcja (por. Przykład 4), nieskomplikowana rytmika (na którą składają się głównie ćwierćnuty, półnuty i ósemki), jednolite metrum (4/4), melodyka sylabiczna, a także dość typowa dla użytkowej muzyki religijnej obsada (chór mieszany *a cappella* w pierwszym odcinku i chór z organami w pozostałych 2 odcinkach). W poziomym rysunku interwałowym przeważają sekundy i tercje (choć występują też skoki o tryton), zaś skala głosów jest osiągalna dla odpowiednio przygotowanych chórzystów. Ze względu na dużą ilość zmian chromatycznych *Kantata* jest niełatwa w warstwie melodyczno-harmonicznej, nie stawia jednak przed wykonawcami tak dużych wymagań, jak dwie omówione wyżej kompozycje.

---

po usunięciu z katedry abpa Eugeniusza Baziaka. Kopia ta została ukoronowana przez Jana Pawła II w 2001 r.

<sup>64</sup> Z rozmowy z kompozytorem, IX 2012.

<sup>65</sup> Pieśni, nr 77 (273), 63 (259) i 49 (245) z wydania XXXVI.

<sup>66</sup> Czystość, łaskawość, wierność i inne.

CORO  
4 CAPPELLA

Wi - taj, prze - śli - czna Nie - po - ka - la - na, Tyś nam za  
 Wi - taj, prze - śli - czna Nie - po - ka - la - na, Tyś nam za  
 Wi - taj, prze - śli - czna Nie - po - ka - la - na, Tyś nam za  
 Wi - taj, prze - śli - czna Nie - po - ka - la - na, Tyś nam za

Ma - dek od Bo - ga da - na; Niec Cię błę - ga - my jak  
 Ma - dek od Bo - ga da - na; Niec Cię błę - ga - my jak  
 Ma - dek od Bo - ga da - na; Niec Cię błę - ga - my jak  
 Ma - dek od Bo - ga da - na; Niec Cię błę - ga - my jak

Ma - dek swo - ja, Bądź nam na zie - mi na - stać o -  
 Ma - dek swo - ja, Bądź nam na zie - mi na - stać o -  
 Ma - dek swo - ja, Bądź nam na zie - mi na - stać o -  
 Ma - dek swo - ja, Bądź nam na zie - mi na - stać o -

- sto - ja; Li - to - ści peł - na, Ma - tko je -  
 - sto - ja; Li - to - ści peł - na, Ma - tko je -  
 - sto - ja; Li - to - ści peł - na, Ma - tko je -  
 - sto - ja; Li - to - ści peł - na, Ma - tko je -

Przykład 4. A. Nikodemowicz, *Kantata do NMP Łaskawej*, t. 1-16

Warstwa tekstowa jest świadectwem bliskiej relacji kompozytora z Maryją Matką, a jednocześnie – będąc kompilacją znanych pieśni maryjnych zamieszczonych w popularnym śpiewniku – nadaje kompozycji wymiar uniwersalny. Tymi samymi słowami zwracało się bowiem do Matki Bożej już wiele pokoleń Polaków.

\*\*\*

Przedstawiony artykuł nie wyczerpuje bynajmniej zagadnienia twórczości maryjnej A. Nikodemowicza, która ze względu na swoją obfitość i zróżnicowanie wymaga obszerniejszego studium. Jednakże z powyższej charakterystyki wynika, że tematyka maryjna była kompozytorowi bliska. Wyraźnie zaznacza się także wpływ przeżyć osobistych twórcy i jego sytuacji życiowej na poszczególne utwory. Maryja, do której zwracał się często w trudnych chwilach, traktowana była jako powierniczka i matka, zaś same kompozycje – jako modlitwa.

Kompozytor, choć nie stronił od rozwiązań nowoczesnych, w swojej muzyce religijnej stosował środki tradycyjne<sup>67</sup>. Na zakorzenienie w tradycji muzyki religijnej wskazuje przede wszystkim prymat nasyconej emocjonalnie warstwy melodycznej, a także formy (głównie kantata), elementy faktury polifonicznej oraz relacje słowno-muzyczne. Słowo pełni tutaj rolę nadrzędną, a układ tekstu wpływa na konstrukcję utworu, co przypomina raczej okresy świetności muzyki religijnej (m.in. polifonię renesansową) niż techniki popularne w XX w.

Na zakończenie wypada podkreślić, iż całą swą bogatą twórczość religijną A. Nikodemowicz uznawał za odzwierciedlenie drogi pogłębiania wiary<sup>68</sup>. W tym kontekście naturalne wydaje się częste sięganie do duchowości maryjnej, rozumianej jako niezawodna droga do Boga Ojca.

Tabela 1. Chronologiczny wykaz kompozycji o tematyce maryjnej autorstwa A. Nikodemowicza

Tytuł	Obsada	Rok
<i>Dialogus Virginis cum Cruce I</i>	Sopran, chór męski i orkiestra	1959
<i>Rhythmus de Virgine</i>	Sopran, fortepian, harfa, perkusja i orkiestra smyczkowa	1967
<i>Litania Loretańska I</i>	Chór 20. tenorów	1968
<i>Dialogus Virginis cum Cruce II</i>	Mezzosopran, baryton i zespół instrumentalny	1971
<i>Rozmowa duszy z Matką Bolesną I</i>	Mezzosopran i 3-głosowy chór chłopięcy a cappella	1976

<sup>67</sup> Według B. Pocięja muzyka religijna A. Nikodemowicza, którą cechuje wysoki poziom inwencji i warsztatu, wyrasta z zakorzenionego w średniowieczu modelu ideału muzyki ascetycznej. Zob. B. POCIEJ, *Sacrum w polskiej muzyce*, s. 55.

<sup>68</sup> A. NIKODEMOWICZ, *Inspiracja religijna*, s. 39.

<i>Rozmowa duszy z Matką Bolesną II</i>	Mezzosopran, 3-głosowy chór żeński i 3-głosowy chór chłopięcy	1976
<i>Magnificat</i>	3-głosowy chór żeński i orkiestra	1977
<i>Ofiara wieczorna</i> , wersja I	Chór i orkiestra smyczkowa	1980
<i>Salve Regina</i>	Chór chłopięcy i organy	1981
<i>Antyfona do Najświętszej Maryi Panny</i>	Chór i orkiestra smyczkowa	1982
<i>Ave maris Stella</i>	Chór i orkiestra smyczkowa	1983
<i>Ofiara wieczorna</i> , wersja II	Chór i organy	1984
<i>Litania Loretańska II</i> , wersja I	Sopran solo	1984
<i>Antyfona do Najświętszej Maryi Panny</i> , wersja II	Chór mieszany i organy	1985
<i>O jak bolejesz Matko</i>	Chór mieszany	1985
<i>Zaśnięcie</i>	Chór mieszany	1985
<i>Litania Loretańska II</i> , wersja II	Sopran i organy	1985
<i>Litania Loretańska III</i>	Sopran, 3-głosowy chór męski i orkiestra	1990
<i>Litania Loretańska IV</i>	Chór i orkiestra smyczkowa	1990
<i>Wariacje na temat "Ave maris Stella"</i>	Organy	1991
<i>Litania Loretańska II</i> , wersja III	Sopran i kameralna orkiestra dęta	1992
<i>Canzona (Litania Loretańska II)</i> , wersja IV)	Flet i kameralna orkiestra dęta	1992
<i>Godzinki o Niepokalanym Poczęciu Najświętszej Maryi Panny</i> , wersja I	Tenor lub sopran i mała orkiestra	1999
<i>Godzinki o Niepokalanym Poczęciu Najświętszej Maryi Panny</i> , wersja II	Tenor lub sopran, flet obój i organy	2000
<i>Godzinki o Niepokalanym Poczęciu Najświętszej Maryi Panny</i> , wersja III	Sopran lub tenor i orkiestra smyczkowa	2001
<i>Godzinki o Niepokalanym Poczęciu Najświętszej Maryi Panny</i> , wersja IV	Sopran i chór a cappella	2006
<i>Te, Matrem Dei, laudamus</i>	Sopran, chór i mała orkiestra	2007
<i>Oratorium ku czci Matki Bożej Cudownej Przemiany</i>	Sopran, baryton, chór i mała orkiestra	2008

<i>Kantata do Najświętszej Marii Panny Łaskawej</i>	Chór i organy	2009
<i>Wariacje na temat pieśni maryjnej „O Matko miłościwa”</i>	Organy	2012

## BIBLIOGRAFIA

## ŹRÓDŁA

- NIKODEMOWICZ A., O jak bolejesz Matko, Zaśnięcie, PWM, Kraków 1988.  
 NIKODEMOWICZ A., Rozmowa duszy z Matką Bolesną, PWM, Kraków 1983.  
 NIKODEMOWICZ A., Rękopisy z archiwum kompozytora.

## LITERATURA

- CHOMIŃSKI J., WILKOWSKA-CHOMIŃSKA K., Formy muzyczne, t. 1. Małe formy instrumentalne, PWM, Kraków 1983.  
 CHOMIŃSKI J., WILKOWSKA-CHOMIŃSKA K., Formy muzyczne, t. 5. Wielkie formy wokalne, PWM, Kraków 1984.  
 DUBAJ M., Nikodemowicz Andrzej, w: M. Podhajski (red.), Polish Music. Polish Composers 1918-2010, Wydawnictwo KUL, Lublin 2013, s. 893-896.  
 KRZYMOWSKA-SZACOŃ K., Aspekty kultu maryjnego w twórczości współczesnych kompozytorów polskich. Studium muzykologiczne, maszynopis pracy doktorskiej, promotor: dr hab. B. Gogol-Droźniakiewicz, prof. KUL, Lublin 2012.  
 MROWIEC K., Polska muzyka współczesna w hołdzie Matce Bożej (1962-1987), w: J. Bogacka (red.), Przewodniczka. Kult Matki Boskiej w Polsce od „Lumen gentium” do „Redemptoris Mater” 1964-1987, Jasna Góra-Częstochowa 1994, s. 821-834.  
 NIDECKA E., Muzyka sakralna w twórczości Andrzeja Nikodemowicza, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2010.  
 NIKODEMOWICZ A., Moje lwowskie lata, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska, Lublin – Polonia”, vol. II, sectio L, 2004.  
 NIKODEMOWICZ A., Inspiracja religijna w mojej twórczości, w: B. Bartkowski, S. Dąbek, A. Zoła (red.), Współczesna polska religijna kultura muzyczna jako przedmiot badań muzykologii, Redakcja Wydawnictw KUL, Lublin 1992, s. 37-43.  
 POCIEJ B., Sacrum w polskiej muzyce współczesnej, w: L. Polony (red.), Przemiany techniki dźwiękowej, stylu i estetyki w polskiej muzyce lat 70. Materiały XVII Ogólnopolskiej Konferencji Muzykologicznej, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 1986, s. 49-61.  
 SCHULZ-BRZYSKA A., Klasyczny romantyk współczesności. Wczesna twórczość kameralna Andrzeja Nikodemowicza w kontekście jego biografii i źródeł inspiracji, Polihymnia, Lublin 2009.

SZWAROCKA K.W., Sarmacka bogini. Kult maryjny w Polsce doby baroku, Europejskie Centrum Edukacyjne, Toruń 2010.

TOMASZEWSKI M., 12 spojrzeń na muzykę polską wieku apokalipsy i nadziei. Studia, szkice, interpretacje, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2011.

TOMASZEWSKI M., O muzyce polskiej w perspektywie intertekstualnej. Studia i szkice, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2005.

## TWÓRCZOŚĆ MARYJNA ANDRZEJA NIKODEMOWICZA

### Streszczenie

Polska pobożność maryjna ma długą i bogatą tradycję, potwierdzoną licznymi dziełami sztuki poświęconymi Matce Bożej. Po tematykę maryjną chętnie sięgają również współcześni polscy kompozytorzy, wśród których wyróżnia się postać Andrzeja Nikodemowicza. W jego dorobku utwory maryjne zajmują znaczące miejsce, stanowiąc niemal połowę wszystkich dzieł religijnych. Podobnie jak cała twórczość kompozytora, utwory o tematyce maryjnej są zróżnicowane m.in. pod względem stylu i obsady. Niezmiennie stanowią jednak świadectwo głębokiej wiary, która przetrwała prześladowania polityczne, oraz bliskiej relacji A. Nikodemowicza z Maryją – Matką.

W artykule zamieszczono ogólną charakterystykę utworów o tematyce maryjnej, ze szczególnym uwzględnieniem kontekstu ich powstania oraz źródeł inspiracji. W celu ukazania przykładowych, stosowanych przez kompozytora, rozwiązań przedstawiono również krótką analizę 3 wybranych dzieł (*Rozmowa duszy z Matką Bolesną*, *Canzona* oraz *Kantata do Najświętszej Marii Panny Łaskawej*), pochodzących z różnych okresów jego twórczości.

**Słowa kluczowe:** Andrzej Nikodemowicz; współczesna muzyka polska; tematyka maryjna; polska muzyka religijna.